

doris lessing

Por Thomas Frick, 1988

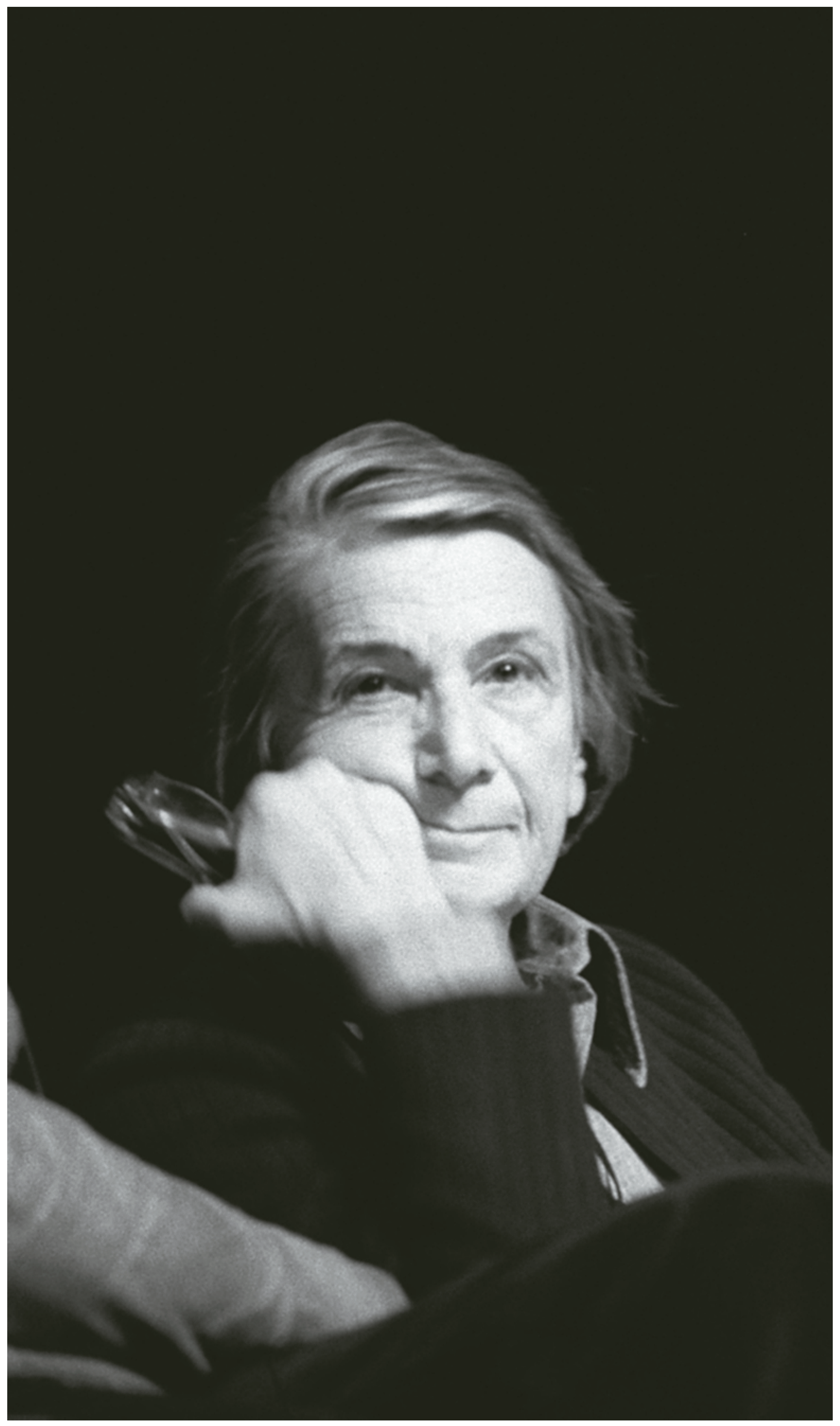
Doris Lessing fue entrevistada en la casa de Robert Gottlieb, en los cuarenta de Manhattan East. El señor Gottlieb ha sido editor de la escritora durante muchos años, y es ahora editor de *The New Yorker*, pero ella considera que la relación entre ambos no ha cambiado. Doris Lessing se encontraba en la ciudad por un breve lapso, para asistir a algunas sesiones de casting para la ópera que Philip Glass ha compuesto basada en su novela, *The Making of The Representative for Planet 8 (El carácter del Representante del planeta 8)*, cuyo libreto Lessing misma ha escrito. Los planes para la ópera habían estado constantemente en marcha, y sólo fue después de un mínimo intercambio de postales –Doris Lessing transmite casi toda la información por medio de postales, usualmente del British Museum– que la cita se concertó finalmente.

La entrevista se llevó a cabo en un patio-jardín. Con el cabello oscuro veteado de canas y recogido en un rodete, una falda más bien corta, medias, blusa y chaqueta, Lessing tenía el mismo aspecto que en las fotos de la solapa de sus libros. Si parecía cansada, no era nada sorprendente, teniendo en cuenta la cantidad de viajes recientes que había realizado. Tiene una voz fuerte y melodiosa, que puede resultar entretenida y acerba, solícita y sarcástica.

Mientras se preparaba el grabador, dijo: "Este es un sitio ruidoso, si uno toma en cuenta que estamos en un jardín detrás de una fila de casas". Señala la casa donde vive Katharine Hepburn en la ciudad, conversamos sobre ciudades durante un rato. Lessing ha vivido en Londres durante casi cuarenta años, y todavía cree que "¡todo el tiempo las cosas de una ciudad son extraordinarias!". Más especulativamente, como lo ha comentado en otra oportunidad: "No me sorprendería descubrir... que las dimensiones de los edificios nos afectan de maneras que ni siquiera imaginamos". Dijo haber pasado seis meses en Inglaterra antes de los cinco años de edad, agregando: "Creo que los niños deben viajar. Creo que es muy bueno llevar a los niños por ahí. Es bueno para ellos. Por supuesto, es duro para los padres".

Doris Lessing nació en Persia en 1919, de padres ingleses, y fue con su familia a Rhodesia del Sur cuando tenía cinco años. Se mudó a Inglaterra en 1949 con el manuscrito de su primera novela, *The Grass is Singing (La hierba canta)* (1950), y desde entonces ha vivido allí como escritora. Ha publicado más de veinticinco libros: ficción, ensayos, periodismo y poesía. Sus novelas más aclamadas incluyen: *A Proper Marriage (Un matrimonio correcto)* (1954), *Briefing for a Descent into Hell (Instrucciones para un descenso al infierno)* (1971), *Shikasta* (1979) –la primera obra de la serie "Canopus in Argus: Archives"– y *La buena terrorista* (1986). El libro por el cual es supuestamente más famosa, *El cuaderno dorado*, fue en el momento de su publicación, en 1962, una novela fundante, tanto por sus innovaciones técnicas como por su foco sociológico particularmente feminista, aunque fue uno de los libros sobre los cuales Doris Lessing se negó a responder. ("Encontrará todo lo que necesita en el prefacio. Allí lo dije todo.") Entre sus más significativos libros de relatos encontramos *The Habit of Loving (La costumbre de amar)* (1958), *African Stories (Historias africanas)* (1965) y *The Stories of Doris Lessing (Cuentos de Doris Lessing)* (1978). "En un tiempo" –ha escrito– "cuando era joven, creía fácilmente muchas cosas, tanto religiosas como políticas; ahora creo cada vez menos. Pero me maravillo con muchas más..."

nathalie sarraute



Usted escribió su primera novela a los doce años, y después nada hasta los treinta y dos años. ¿Por qué?

–Mi madre escribía todo el tiempo, y para imitarla escribí una “novela” llena de los lugares comunes que había leído en las historias de amor de esa época. Se la mostré a una amiga de mi madre que me dijo: “¡Antes de escribir novelas hay que aprender ortografía!”. Los psicólogos verían en ese episodio un típico trauma infantil. En realidad, creo que no escribí hasta mucho más tarde porque no tenía nada para decir.

En el *lycée* me gustaba escribir ensayos porque los temas eran impuestos. Eso hizo que advirtiera lo placentero que era escribir oraciones bien acabadas en un estilo clásico... se estaba en pie de igualdad con los clásicos, segura en compañía de ellos. Mientras que en mi propia escritura debo saltar al vacío, sin ninguna protección. Tropiezo y tartamudeo, sin nada que me confirme.

La novela tradicional, con su argumento y personajes, etc., no me interesaba. En 1924 recibí el shock de Proust, la revelación de todo un universo mental, y pensé que después de Proust no se podía volver a la novela balzaciana. Después leí a Joyce, Virginia Woolf, etc.... *La señora Dalloway* me pareció una obra maestra, el monólogo interior de Joyce fue una revelación. En realidad, había toda una literatura que, según me pareció, había cambiado todo lo que se había hecho antes. Pero como dije, yo misma no escribía porque no tenía nada que decir entonces.

–¿Por qué eligió el título *Tropismos*?

–Era un término que estaba en el aire, venía de las ciencias, de la biología, de la botánica. Pensé que se adecuaba al movimiento interior que yo quería mostrar. Así que cuando tuve que darle un título para mostrárselo a los editores, me quedé con ése.

–Los tropismos con frecuencia parecen funcionar por medio de una sensibilidad poética.

–Siempre he creído que no hay límite, que no hay separación entre la poesía y la prosa. Michaux, por ejemplo, ¿es prosa o poesía? ¿O Francis Ponge? Está escrito en prosa, y sin embargo es poesía, porque esa es la sensación que se transmite por medio del lenguaje.

–En el caso de los tropismos, ¿sintió que era ficción, se preguntó qué nombre darle?

–En realidad, no me planteé esas preguntas. Sabía que me resultaba imposible escribir con formas tradicionales. Esas formas no parecían tener acceso a lo que experimentábamos. Si encerrábamos todo en personajes, personalidades, un argumento, estábamos pasando por alto todo lo que percibían nuestros sentidos, que es lo que verdaderamente me interesaba. Había que asir el instante, agrandándolo, desarrollándolo. Eso es lo que intenté hacer en *Tropismos.*

–En realidad, se podría decir que todos o casi todos los tropismos que podemos encontrar en la gente también podrían encontrarse en una sola persona.

–Sin dudas. Estoy convencida de que todo el mundo tiene todo eso en su interior, en ese nivel. En el nivel de acción externa, ni por un minuto creo que Hitler sea como Juana de Arco. Pero creo que al nivel profundo de los tropismos, Hitler o Stalin deben de haber experimentado los mismos tropismos que todo el mundo.

–¿Sartre o algunos otros trataron de incluirla entre los existencialistas?

–No, en absoluto. Sartre dijo: “Será mejor que escriba un prefacio para el libro, porque de otro modo no encontrarás editor”, porque para entonces él ya era muy famoso. Pero a pesar de su prefacio nadie quería el libro, y finalmente terminó aceptado por un pequeño sello editorial. Sólo tuvo una breve reseña y fue ignorado. Más tarde Sartre me dijo: “Si sigues escribiendo así, sacrificarás tu vida”.

–Se dice que Simone de Beauvoir, a quien no le importaba ver a Sartre rodeado de secretarias y actrices bonitas, y ni siquiera que tuviera aventuras con ellas, era terriblemente celosa de las mujeres de inteligencia superior que se acercaban a él, y que fue ella quien rompió la amistad que había entre ustedes. ¿Es cierto?

–Es cierto que ella nos separó completamente. Pero oí decir que ella no toleraba que Sartre tuviera una relación intelectual con nadie, hombre o mujer. Ella causó la ruptura con Merleau-Ponty, con Raymond Aron, con Camus... Quería ser la única.

Pero a mí me gustaba mucho Sartre. Tenía un grado de atención que denotaba generosidad, y creo que era afectuoso. Simone de Beauvoir, por otra parte, era fría y distante, y como estaban muy próximos a veces eso tenía también las actitudes de él. El *escuchaba* maravillosamente.

–¿Y qué pasa con su feminismo?

–Milité a favor del voto de las mujeres en 1935. Siempre he sido feminista en cuanto a la igualdad de derechos para las mujeres. Pero la idea de la “escritura de mujeres” me consterna. Creo que en el arte somos andróginos. Nuestros cerebros no son diferentes, pero hasta ahora nosotras, las mujeres, éramos menos educadas, por lo cual producíamos menos obras de arte. La gente siempre compara a las mujeres entre sí. En una conferencia, una vez me preguntaron cuál era la semejanza entre Marguerite Yourcenar y Marguerite Duras. Dije que había entre ellas una semejanza enorme: ¡las dos se llamaban Marguerite! Por lo demás no hay absolutamente ninguna semejanza entre ellas.

–Algunos dicen que el problema más importante de la novela es el tiempo. En su libro de ensayos *La era del recelo*, usted dice que “el tiempo de los tropismos ya no era el de la vida real sino el de un presente inconmensurablemente expandido”. Entonces, en las novelas, sin duda el tiempo se complica.

–Siempre hay instantes. Pero finalmente ocurre en el presente. Me preocupan estos movimientos interiores, no me preocupa el tiempo.

–¿Es por eso que con frecuencia prescinde del argumento?

–Completamente. Todo tiene que ver con el desarrollo dramático de esos movimientos interiores... ése es el tiempo. No hay referencias exteriores.

–¿Cómo fue que se dio cuenta en primera instancia de que podía prescindir del argumento?

–Nunca se me planteó esa cuestión. Teniendo en cuenta qué era lo que me interesaba, el argumento no tenía ningún lugar allí. Era como un poema: cuando se escribe un poema, no hay preocupación por nada que se parezca a un argumento. Era un territorio libre; no había ninguna categoría preestablecida en la que me viera forzada a entrar.

–En uno de sus ensayos usted cita la frase de Katherine Mansfield: “este terrible deseo de establecer contacto”. Pero una vez que alguien seembarca en un camino más experimental, como el suyo por ejemplo, ¿en qué se convierte esa necesidad? ¿Usted pensaba algo parecido?

–No, cuando trabajo nunca defino nada desde el exterior; no califico lo que estoy haciendo. Busco ver lo que se siente, lo que sentimos. No sé qué es, y por eso me interesa: precisamente porque no sé exactamente qué es. Esos ensayos eran teóricos, no tienen nada que ver con mi manera de trabajar cuando escribo. No me coloco a esa distancia, estoy absolutamente adentro.

–En diversas ocasiones, especialmente en su ensayo sobre Flaubert, usted ha hablado de prescindir de los antiguos accesorios tales como el argumento y los personajes. ¿Pero esos antiguos accesorios son tan inútiles, por medio de ellos no se llega a ninguna verdad?

–Se llega a ciertas verdades, pero son verdades ya conocidas. En cierto nivel, ya son conocidas. Se puede describir la realidad soviética a la manera de Tolstoi, pero nadie conseguirá penetrarla más profundamente de lo que lo hizo Tolstoi con la sociedad aristocrática que describió. Si uno usa la forma que usó Tolstoi, todo quedará en el mismo nivel psíquico que Ana Karenina o el príncipe Bolkonsky. Si se emplea la forma de Dostoievsky, se llegará a otro nivel, que siempre será el nivel de Dostoievsky, sea cual fuere la sociedad que se describa. Esa es mi idea. Si se quiere una mayor penetración, hay que abandonar ambas formas y buscar alguna otra cosa. Forma y contenido son lo mismo. Si se elige cierta forma, se logra con ella cierto contenido, no otro.

–En su ensayo “Conversación y subconversación”, usted habla de ciertas ideas que Virginia Woolf y otros tenían sobre la novela psicológica, y sugiere que tal vez ésta no haya sido tan fructífera como ellos esperaban en esa época.

–Lo dije irónicamente. Coincidía con Virginia Woolf. En realidad, no me gusta la palabra “psicológica”, que ha sido muy usada, porque nos hace pensar en la psicología tradicional, en el análisis de sentimientos. Pero diría que el universo de la psiquis es ilimitado, es infinito. Así, cada escritor puede encontrar allí lo que prefiera. Es un universo tan inmenso como lo somos todos nosotros, y todavía hay escritores que van a descubrir inmensas zonas de la vida de la psiquis que todavía no han sido sacadas a la luz.

–Usted ha escrito que los métodos tradicionales de escribir diálogos ya no pueden seguir funcionando.

–No para mí. Porque tendría que distanciarme demasiado de la conciencia en la que habito. Estoy sumergida en su interior, y trato de ejecutar los movimientos interiores que se producen dentro de esa conciencia. Y si digo: “dijo Henri” o “respondió Jean”, me convierto en alguien que está mostrando al personaje desde afuera.

–Tomando en cuenta entonces la calidad interior de su escritura, ¿le parece que el hecho de ser mujer le dio algún acceso especial a ese estado? Como si eso la predispusiera más a lo interior que a la acción en el mundo.

–No, no creo que sea así en absoluto. No creo que Proust o Henry James y ni siquiera James Joyce tendieran a otra cosa que no fuera lo interior. Es una cuestión del temperamento del escritor.

–¿Usted ve alguna diferencia entre la escritura de las mujeres y la escritura de los hombres?

–No, no veo ninguna. No me parece que la obra de Emily Brontë sea un ejemplo de escritura de mujeres, entre las mujeres que verdaderamente escribían bien. No veo la diferencia. En primera instancia una dice: “Eso es ser una mujer”, y después una decide que en realidad eso es femenino. Henry James se dedica todo el tiempo a los detalles minúsculos, a su trabajo de encaje. O Proust, mucho más que cualquier mujer. Creo que si mujeres como Emily Brontë prefirieron tener un seudónimo, era algo totalmente acertado. No es posible encontrar una manera de escribir a la cual se le pueda poner el rótulo de femenina o masculina, es pura ysimplemente escritura, una escritura admirable, eso es todo. Hay *temas* en la escritura que son muy femeninos, que se viven, y hay mujeres que escriben sobre temas femeninos como la maternidad, pero es algo totalmente diferente.

–Usted ha escrito todos sus libros, del primero al último, en el mismo café donde trabaja todos los días. ¿Por qué no en su casa?

–Al principio porque la casa estaba llena de niños, mi esposo era abogado y recibía a sus clientes aquí, así que yo no podía trabajar. Ir a un café es como viajar... una sale del propio entorno y de sus distracciones. Escribir es difícil: es como saltar al vacío. Una trata de evitarlo por todos los medios... buscando una hoja de papel que se perdió, preparando una taza de té, cualquier cosa. En un café, una se zambulle en eso. Nada me molesta allí, y no escucho las conversaciones. En el campo también tenía un café, hasta que un día instalaron una jukebox, y eso *sí* que me impide pensar. Así que arreglé un establo que está detrás de la casa, y todas las mañanas voy a trabajar allí.

–Usted también ha tenido la dicha de una salud vigorosa y una larga vida. ¿Alguna vez piensa en la muerte?

–A mi edad, si una no piensa en la muerte, ¿en qué piensa?

–¿Cree en una vida después de la muerte?

–Nunca he sido creyente. Para mí la muerte es el final. Pero no se sabe. Creo que los que tienen fe, que van hacia Dios, son afortunados.

–¿Ha habido algún otro movimiento literario experimental que le ha interesado?

–No. Eso me pasó totalmente inadvertido. El movimiento surrealista, por ejemplo, podría haberme interesado, pero no me interesó en absoluto.

–¿Cuál de sus propios libros prefiere?

–Es muy difícil decirlo. No los releo. Y a veces me digo a mí misma: “Me parece que ya he hecho algo así”, y no puedo recordar dónde.

–Su obra está lejos de la autobiografía, así que los lectores y los críticos terminan por sentir curiosidad por su vida. Usted le da poca importancia a todo eso. ¿Por qué cree que hay tantos escritores serios que insisten en no escribir autobiografía en sus libros?

–Creo que en cada libro ponemos mucha de la experiencia que más o menos hemos vivido, o que hemos imaginado, que no hay un solo libro que no contenga una de esas experiencias. Ni siquiera en Kafka. Kafka no vivió *El proceso*, pero vivió en un universo que estaba muy próximo a él, y que tradujo en *El proceso* o en *El castillo*. Es una transposición, es una metáfora de algo que él sintió intensamente, y que nosotros también sentimos.

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

TELAR

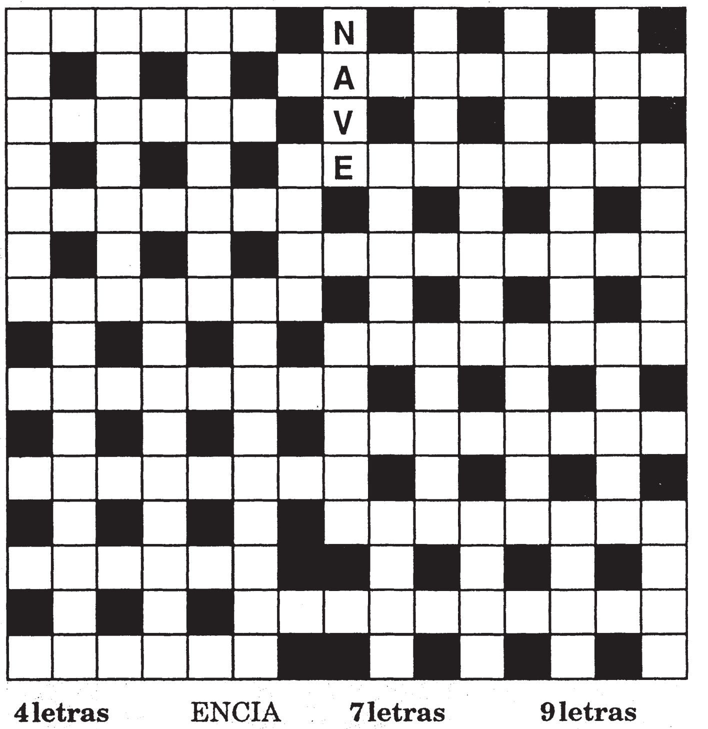
Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

AN - AS - CU - DO - ED - EN
EN - EV - IR - MP - MU - ND
NU - OS - OS - PA - PU - RG
RO - SE - SU - UT.

			▽	▽			
1	E	X			S	A	R
2	L	L			U	R	A
3	S	O			M	I	A
4	C	O			C	H	A
5	T	O			N	T	O
6	P	O			O	S	A
7	A	G			D	A	R
8	Z	A			L	L	O
9	N	A			I	C	A
10	A	M			A	D	O
11	R	E			J	A	R
12	P	R			I	C	A
13	A	S			T	I	R
14	A	B			R	D	O
15	G	A			O	L	A
16	A	F			M	A	R
17	R	E			E	V	O
18	E	L			A	D	O
19	A	C			A	D	O
20	I	N			N	D	O
21	C	A			E	A	L
22	A	P			T	O	L

CRUZEX

Acomode las palabras de la lista en el diagrama, de manera que se crucen correctamente.



4 letras
ABEL
AIRE
BOBO
BOLO
DIEZ
NAVE
RIEL
VOLT
ZAPA

5 letras
BANAL
DIETA
ENCIA
HAITI
NUERA
RETRO
TUCAN
VACIO

6 letras
ACTUAR
INOCUO
TAJADA
UBICUO

7 letras
EFIMERO
IRONICO
OLOROSO
UNISEXO
USURERO

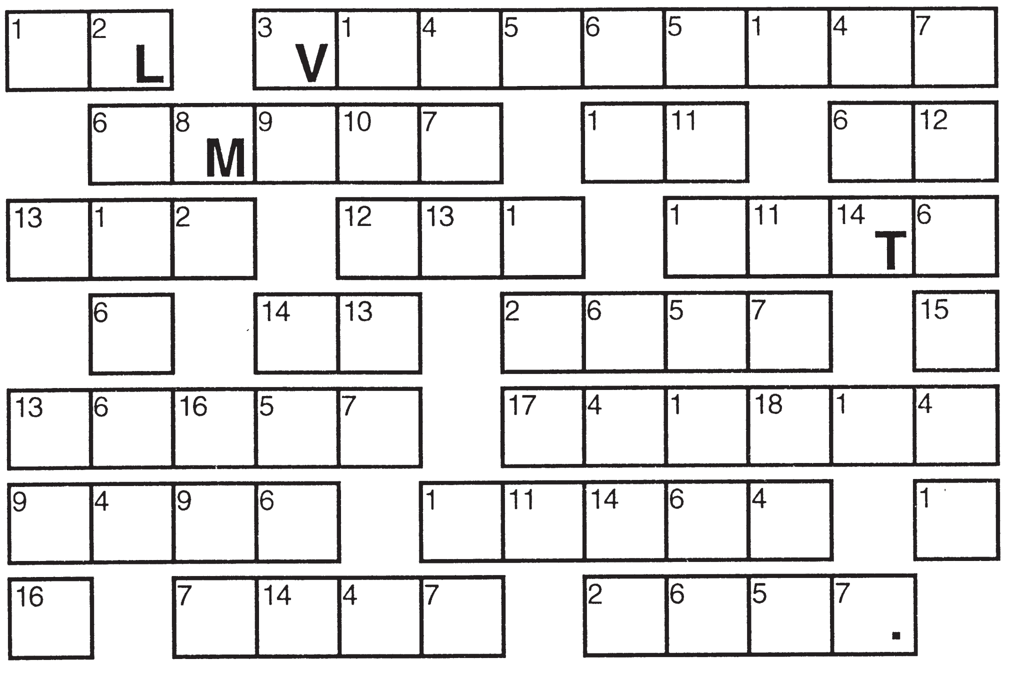
8 letras
BATIDORA
CALABRIA
LANZADOR
NACIENTE
OCULISTA

9 letras
BEETHOVEN
BOCHINCHE
GALOFOBIA
LACTANCIA
RALLADURA
SASTRERIA

10 letras
INTERPRETE

CRIPTOFRASE

En el esquema se esconde una frase. A igual número corresponde igual letra.

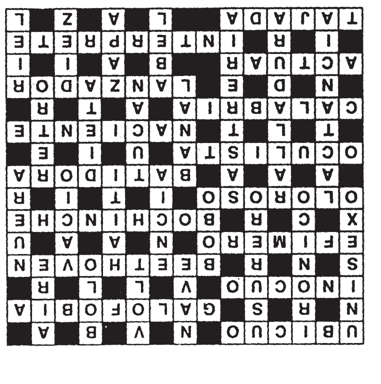


SOLUCIONES

TELAR

1. EXCUSAR / 2. LLANURA / 3. SODOMIA / 4. COSECHA / 5. TORONTO / 6. POMPOSA / 7. AGENDAR / 8. ZAPALLO / 9. NAUTICA / 10. AMASADO / 11. REPUJAR / 12. PREDICA / 13. ASENTIR / 14. ABSURDO / 15. GARGOLA / 16. AFIRMAR / 17. RENUEVO / 18. ELEVADO / 19. ACOSADO / 20. INMUNDO / 21. CANDEAL / 22. APOSTOL.
„Cuando se rompen pautas pueden surgir nuevos mundos." Tuli Kupferberg

CRUZEX



CRIPTOFRASE

„El verdadero amigo es aquel que está a tu lado cuando preferiría estar en otro lado." Len Wein